



El teatro argentino actual: Entre la modernidad y la tradición

Fernando de Toro

Los últimos espectáculos en la escena argentina actual sin duda dan que pensar a cualquier crítico, particularmente en nuestro caso, cuando sin ser especialistas de este teatro, hemos tenido la posibilidad de ver algunas producciones en los últimos cinco años. Lo que hace pensar, y de cierta forma resulta sorprendente, es la radical distancia que media entre diferentes espectáculos en un mismo espacio artístico, que se contraponen de manera tal que pareciera reproducir el campo político que siempre ha marcado la Argentina, en oposiciones tajantes e irreductibles.

El espacio cultural porteño presenta obras que se integran en la tradición del sainete criollo y del grotesco criollo, con muchos los tics de ese género, particularmente en la forma del signifiante; por otra, textualizaciones osadas y vanguardistas que no se vinculan con la noción "tradicionalista" de la tradición. Por ejemplo, en 1989 al mismo tiempo que se representaba *Antígona* de Alberto Ure, se daba también *Y el mundo que vendrá* de Eduardo Rovner. El año anterior se estrenaban *Potestad* de Eduardo Pavlovsky y *Pericones* de Mauricio Kartun (1987), para no hablar de *Marathon* de Ricardo Monti o la puesta de *Puesta en claro* (1987) de Ure/Gambaro.

Pensamos que los textos citados reproducen una situación que también se da en la dirección y en las concepciones sobre el teatro que se tienen en la Argentina. Las textualizaciones al estilo Rovner o Cossa proclaman situarse en el marco de un teatro "verdaderamente argentino," no solamente porque se integran en la tradición discepoliana, sino porque además parecería que ideológicamente reproducen una especie de criollismo verídico. El problema reside en que dicho criollismo tal vez no sea sino una nostalgia de un pasado irrecuperable, de un fantasma que incluso puede llegar a operar demagógicamente sin darse cuenta. Sin embargo, esta prueba de autenticidad teatral se expresa en la crítica con un metalenguaje moderno: "recodificación del sainete," "neosainete," "deconstrucción de modelos precedentes," etc.¹ Sabemos, al menos desde los formalistas rusos, que la reutilización de procedimientos artísticos, introducidos-manipulados en un nuevo tejido, servían para efectuar la descanonización y, por lo tanto, el efecto de *ostrenanie* o, si

se quiere, el *Verfremdungseffekt* brechtiano, teniendo como resultado la inscripción de un nuevo paradigma estético o práctica artística. Así, se trataba no de continuar una tradición, sino de re-utilizar procedimientos para vaciar el objeto de su transparencia, esto es, que la materialidad misma del signo, de la sustancia de la expresión, en tanto forma (*formatio*), se hiciera sentir por su opacidad. Sin embargo, las manifestaciones actuales del llamado "neo-sainete" o "neo-criollismo" no presentan, a nuestro ver, ningún rasgo de rearticulación de procedimientos de la tradición en una nueva forma, sino, por el contrario, el espectador asiste a un espectáculo (un objeto) cuya percepción no remite a un intertexto procesado en un espacio-tiempo actuales que permite una *Gestalt*, sino más bien se encuentra ante una *reposición manierista*, ante un objeto a des-tiempo. Es decir, la "refuncionización" que observa Pellettieri no es tan evidente, puesta que en ella falta precisamente el nuevo uso de los procedimientos del género originario, falta la desautomatización del mismo. Además carece de ese aspecto central que según Chkolvski en "créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance."²

En este mismo espacio teatral, la puesta de otros autores y directores se concentran en una nueva utilización del lenguaje, del espacio escénico, del trabajo del actor y de la semiotización de un objeto que presenta una resistencia, una diferencia que va contra su horizonte de expectativa y que, por lo tanto, obliga a un trabajo semiótico de re-construcción y de actualización en su contexto. Normalmente este tipo de espectáculo no es recibido con grandes alardes, ya que el público se resiste ante un objeto que no le es entregado transparentemente.

Todo esto está relacionado a dos ejes que marcan la práctica teatral argentina (y latinoamericana): una vertiente esencialmente mimética, claramente referencial y otra anti-mimética y auto-reflexiva. Como sabemos, el teatro mimético como paradigma murió con Antoine, brutalmente liquidado por Alfred Jarry. De allí en adelante, el teatro se caracterizó por su fragmentación, discontinuidad y no figuración. Se nos preguntará qué tiene que hacer Antoine y Jarry con el teatro argentino. Para bien o para mal, el teatro argentino, tal vez más que cualquier otro teatro en el continente, ha sido siempre marcado por estéticas y prácticas escénica europeizantes, con lo cual no deseamos sostener que no exista una tradición teatral propia. El problema no reside en lo que se adopta, sino en cómo se utiliza lo adoptado. Brecht tomó de todas partes: del teatro chino, del circo, de la Comedia del Arte, del teatro del pasado europeo, de Meyerhold y de los grandes dramaturgos de su tradición. Sin embargo, su teatro tiene un sello inconfundible. Los artistas del renacimiento trabajaban *a la manera de*, sin preocuparse del "préstamo." En esto, Brecht no fue distinto, como tampoco ninguno de los grandes directores del siglo XX. El problema con nosotros, y en esto la Argentina no es una excepción, ha residido en la copia y no en el adoptar y re Trabajar un material que nos puede resultar útil.

Recientemente, Alberto Ure escribía sobre este problema, apuntando a las modas directoriales: Stanislavsky, Brecht, Artaud, Grotowski y actualmente Barba:

Los directores, actores, dramaturgos y etc., latinoamericanos, solemos formular nuestras ideas según los cánones de moda en los países desarrollados, con el que nos rodea y el que nos antecede. No conozco toda Latinoamérica, pero de lo que estoy seguro es de que en la Argentina somos los campeones de hablar de nosotros como si fuéramos otras personas y con el lenguaje que suponemos les corresponde; y como aquí hay criollos muy ingeniosos, pueden llegar a especular con la idea de moda con habilidad, aunque seguramente del otro lado sólo se oiga que repiten "yes, bwana" como esos negros bocones que le son tan fieles a Tarzán.³

En nuestro aislamiento (que hoy es relativo) y en nuestra necesidad de instrumentos, y ante la falta de nuestros propios maestros, hemos oscilado entre la copia poco reflexiva y un autoctonismo histérico que rechaza todo lo que viene de afuera (incluso antes de conocerlo) proclamando el trabajo propio, y esto basado muchas veces en consignas que no nos han conducido aún a una relativa madurez artística.

Hoy, en la Argentina--como en Brasil, Perú y otros lugares--sucede un hecho inusitado: Barba es elevado a categoría de gurú (aún contra su propio deseo) entre los grupos colectivos de teatro, particularmente en provincia, de sacerdote, donde el cuestionamiento, cuando lo hay, es ideológico y no artístico ni metodológico. Es fácil, como lo hace Ure, criticar y atacar a un Stanislavsky, o a un Grotowski mal asimilado,⁴ pero esto no es problema de aquéllos, sino de la forma en cómo recibimos lo que nos llega de afuera. El teatro argentino se debate en esta coyuntura, y la salida no es clara puesto que una tradición teatral no se constituye solamente por una serie de autores que pueden ser parte de un trasplantado sainete criollo. Aquellos grandes artistas de los años '20 y '30 en la Argentina hicieron *su* teatro y fueron modernos en su tiempo. Luego, con la llegada de los años '50 se producen las modas directoriales y autoriales, pero de ella escapan los que luego, particularmente en los años '80, pasan al primer plano, aunque su obra datara de los años '60. Estamos pensando en autores como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, directores como Alberto Ure y otros, que han intentado hablar de lo que es propio pero con un lenguaje y una práctica teatral que para nada, a nuestro ver, tiende a vincularse con el teatro europeo directamente o con una tradición puramente argentina. La experimentación con la lengua y el espacio caracteriza a estos autores, como también caracteriza la práctica teatral de Alberto Ure en una re-lectura de obras diversas, pero que siempre subvierten la escena.

En la llamada tradición existe una falacia peligrosa. Se piensa que dejarse penetrar por otras prácticas teatrales de alguna manera lleva contaminaciones poco deseables, sin detenerse a pensar que el tener una *competencia* (en el sentido chomskiano) teatral universal para nada impide la propia y genuina expresión y que, por el contrario, la enriquece. Los grandes directores (y artistas en general) de Occidente no han vacilado en tomar de todas partes, sólo basta pensar en Peter Brook, Grotowski o Barba, para no hablar de nuestros grandes novelistas y poetas que han producido su arte en contacto con todo lo que les rodeaba en su tiempo.

En el teatro argentino actual existe una marcada búsqueda--una búsqueda por una identidad que no es argentina sino artística. Esta inquietud se da particularmente entre los jóvenes, grupos de incipientes actores y directores que buscan en medio de una gran desorientación, persiguiendo un centro que los evade. Sólo basta viajar por ciudades tan distintas como Tucumán, Salta, Córdoba, Bahía Blanca, etc., para confrontar esta realidad. De estos grupos, muchos de ellos producto de los años '80, poco se habla, por no decir, no se habla. Se continúa en estos años representando las obras de autores que llevan veinte años de práctica y, ante esto, nos preguntamos ¿dónde están los otros?

Pensamos que el teatro argentino se encuentra ante una crisis, la cual se manifiesta claramente si formulamos una pregunta: ¿cuál sería el panorama del teatro argentino actual sin Gambaro, Cossa, Pavlovsky, Monti, Dragún, Gené, Kartun? por mencionar los más considerados en los últimos años. La crisis reside entre ese teatro que se viene practicando desde hace al menos veinte años, cuyo péndulo fluctúa entre tradición (Cossa, Gorostiza, Viale, Rovner) y modernidad (Gambaro, Dragún, Pavlovsky, Monti), sin que veamos surgir todavía, el perfil de una práctica teatral que ya no se preocupe si su teatro es argentino o no, si está con o contra la tradición, sino que se centre en su quehacer teatral dotándolo de todo el saber que puede aportar la cultura teatral universal.

En otros países este perfil es claro, por ejemplo, en el Perú, donde el Grupo Yuyachkani ha llegado en estos últimos tiempos a una madurez artística y propia, que pocos grupos latinoamericanos pueden reclamar. Su espectáculo *Contrael viento* es un ejemplo de lo que se puede lograr "prestando" de su propia tradición andina (mitos) y teatral (técnicas) lo que se necesita y transformando esos préstamos en algo genuino y, lo que es más importante, en un resultado de gran calidad artística y compromiso político, sin excluirse el uno con el otro. Algo similar, aunque no exactamente igual, podríamos decir de *Postales argentinas* de Ricardo Bartís, que ha tenido un gran éxito en distintos festivales durante el año de 1989 y que sin duda parecería iniciar una nueva estética.⁵

Tal vez la entrada a la última década del siglo le permita al teatro argentino y latinoamericano sentirse parte de la comunidad internacional del teatro, cuya identidad y vitalidad no estará centrada en consignas de tradición

o modernidad, sino simplemente en establecer su propia identidad teatral, la cual solamente se puede obtener al transformar las etiquetas en prácticas escénicas que merezcan dicho nombre, como es el caso de muchos espectáculos actuales que confirman y atisban un marcado cambio que esperamos se transforme en un hecho extendido en los '90, no solamente en Argentina, sino en todo el continente.

Carleton University
Ottawa, Canadá

Notas

1. Osvaldo Pellettieri, en un interesante y valioso estudio que sirve de prólogo a *Teatro* de Eduardo Rovner (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1989) 11-44, señala:

La evolución de esta textualidad ha generado lo que nosotros denominamos *neosainete*, un conjunto de textos que redescubre y refuncionaliza la productividad de un sistema marginal, hasta ese momento considerada como un *discurso teatral desplazado* por los sectores centrales de la actividad. *Y el mundo que vendrá* es un *neosainete*. Es una variante de lo que denominamos *sainete* o *tragicomedia del autoengaño*." (33-34)

2. "L'art comme procédé." En *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et raduit par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson (Paris: Editorial du Seuil, 1965) 90.

3. "Polémica desde el sur." *La Escena Latinoamericana* 4 (mayo 1990): 82.

4. "En Buenos Aires y en toda la Argentina, hasta las bailarinas de strip-tease se decían interesadas en Grotowski, y hubo grupos que iniciaron peregrinaciones a Wroclaw como si fuera Tierra Santa. Cuando Grotowski vino a la Argentina, se encontró con múltiples grupos que le reclamaban la legitimación; su cara de espanto me resulta inolvidable," *La Escena Latinoamericana* 4 (mayo 1990): 83.

5. Otro claro ejemplo es el teatro brasileño, donde autores-directores como Cacá Rossett, Antunes Filho, Gerald Thomas, Augusto Boal, sólo para nombrar algunos, son creadores de envergadura internacional al mismo tiempo que participan de una tradición que ha venido elaborándose en el Brasil en contacto con el mundo teatral internacional.



Puesta en claro de Griselda Gambaro.



Pablo de Eduardo Pavlovsky.